

フランス印象主義の音楽語法

——構造分析と作曲学的考察——

稲垣 静 一

概 説

印象主義は19世紀後半のフランス絵画に現われ、やがて彫刻、文学、音楽、哲学、心理学などに影響を及ぼした芸術上の主義であり様式である。事象から直接に受ける感覚的印象や主観的印象を固定化された法則に依らず流動的な直観によってとらえようとするものである。ロマン主義的感情表出や自然主義的現実描写に抗し、主客未分の直接的な体験から、反省によらず直観によって、不断の流動そのものである真の实在をとらえようとする思考様式でもある。

H. Bergson の持続の哲学、P. Baudelaire, S. Mallarme, P. Verlaine 等の象徴派の詩、M. Proust の小説などの文化諸芸術にわたっての印象主義的傾向はフランスを中心とした19世紀後半の時代精神の芸術における顕現とみることができる。

絵画では光の変化と時間性を画面に取り入れ、「ものの持つ音楽性を暗示し」詩においては「音楽から富を奪回しよう」(S. Mallarme)とする。何よりもHäraклеitos 的感情(「万物は流動する」という印象)に重きをおき、生起と消滅の動的過程として直観的にとらえようとしたのである。そして、音楽では音楽固有のダイナミックを抑制して、音の生成を静的状態におきかえたのである。

音楽上の印象主義の契機として、直接的には上述の如く時代精神や、諸芸術間の相互浸透の要因が考えられるが、さらに、ドイツロマン主義音楽の隆盛後の19世紀末の困乱、音楽語法の新たな再編成など、その変動的様相も印象主義への導火線となったのである。

R. Wagner に代表される19世紀のドイツロマン主義の巨大な頂点は、やがて chromatism によって崩壊する調性機能原理をいかにも見越していたかのように、R. Wagner とは全く逆に古来の Modality の復活に着眼したフランスの少数の作曲家達(G. Fauré, A. E. Chabrier, E. Chausson) は印象派への過渡的存在と考えられる。これらの作曲家達はドイツ音楽の Tonality Functionality の原理から論理される音楽の構築性のわくのなかにあって、Modality と Tonality との融合化をはかり、あくまで調性機能にその構造上の基盤をおいていたのである。

しかし、決然と Functional harmony と対決し、葛藤をつづけたのは二人の作曲家、フランスの C. Debussy、ドイツの A. Schönberg であり、多くの努力の帰着点として、また正統

的な後継者として20世紀の扇は開かれたのである。奇しくも、ドイツにおいては R. Wagner の「Tristan und Isolde」と同じ内容をもつ A. Schönberg の交響詩「Pelleas und Melisande」(op.5)は1902年に、フランスでは C. Debussy によってオペラ「Pelleas et Melisande」が1903年と時期を同じくして新しい音楽語法の課題に直面するのである。A. Schönberg は十二音技法を考案し C. Debussy は印象主義へと傾斜したのである。

C. Debussy によって、直観的にとらえられる感覚的な世界が開示されたのであるが、そこには、ドイツの伝統的な音思考の法則から脱皮して、人間の感性による美意識が追求されたのである。さらに、フランス特有の性格を保持しつつ、尚かつ、M. P. Mussorgsky や E. H. Grieg にみられる民族主義的傾向をも摂取したことも見逃すことはできない。概して印象主義への契機として、19世紀後半の時代的精神、そこに内在する諸芸術間の相互浸透、そして、19世紀末の調性機能原理の否定、ないし克服、そして民族主義的傾向の影響などが考えられる。

C. Debussy 以後、E. Satie の弟子達によるフランス 6人組が出現するが、印象主義音楽が開いた新しい音楽感覚を発展させることはなかった。その後、《Jeune France》と呼ばれた O. Messiaen, E. Varèse, A. Jolivet, そして第二次世界大戦後、《Domaine Musical》を主宰する P. Boulez によって新しい音楽的次元へと飛翔し、新鮮な認識を開花させ、広大な視野を開拓したのである。

本稿は印象主義の音楽構造上の問題を中心に、ドイツの chromatism の発達による調性の崩壊と印象主義前期のフランス音楽の変遷の考察を通して、フランス印象主義音楽の作曲技法や、その音思考が現代音楽にいかにかに投射したかを論考する。

内 容 目 次

1. 旋法性の復活
2. 印象主義の音楽語法
 イ、反ヴァーグナー主義
 ロ、ドビュッシーの音楽語法
3. 現代音楽への投射

1. 旋法性の復活

印象主義音楽が尖鋭化する以前において、F. Chopin, A. E. Chabrier, E. Lalo, M. P. Mussorgsky, E. Satie, E. H. Grieg, G. Fauré, らの音楽にその先駆的、過渡的な高まりを見逃すことはできない。これらに諸傾向の差はあっても共通して反ヴァグネリアンであったことは事実である。ドイツの合理主義的な画一性や半音階主義への傾向、いわゆる調性機能原理によるがんじがらめの鉄網からいかに脱却し、自己の新しい音楽語法を編み出し、個性的、創造的な作品を生み出すかが、当時の作曲家に課せられた大きな課題であった。

ドイツ古典派の時代に確立された調性をもつ機能性原理はヨーロッパ全域にわたって根強く支配的であった。その構築性の法則に立脚した数々の古典的な形式を生み、以来、音楽の構成的規範を与えるに至ったのである。音楽を構成する諸要素、和声、リズム、形式などすべて機能性原理によって律せられ、音そのものに自律的に有機性と論理性が付与され法則化された。やがてロマン主義の半音階主義によって拡大された調性や和声的徘徊性をもたらしたものの機能性の原理や、その論理性は堅く遵守されてきたのである。こうした論理的一貫性は古典主義からロマン主義を通して数々の芸術作品を世に残したのであるが、その法則の一貫性は余りにも巨大で強固なために失われるものもまた多かったのである。ルネッサンス音楽以後、バロック音楽時代を通じて多くの旋法を画一化し、Dur Moll に集約され、多様なリズムは拍子によって拍節化へと進む、そして音の構築性を通して論理的に思考するが故に、感覚的思考の多くを犠牲にしてきたのである。その音響的感受性や、その色彩感によって新しい領域を拓いたのは革命的作曲家 C, Debussy であることは言うまでもない。

C, Debussy とほぼ同時代の作曲家が、Dur と Moll に集約される以前の、いわゆる旋法性の復活を試み、音の豊かさを獲得し、印象主義への過渡期における旋法と調性との巧みな融合をはかったのである。一般的に Debussyism と云われた G, Faure, A, E, Chabrier と C, Debussy とによって新しい和音や、巧みな複雑な *appoggiatura*, 変化音による和音連結に調関係の新しい解釈を編み出したのである。(1)

和音連結の新しい解釈は、機能的な求心性ではなく、Modality として扱われ、16世紀の調性観念による旋法を意味している。O, Lasso によって導音的志向が強められ、調的機能の曙光を見ることができが、元来 Modality では導音的拘束性は稀薄であり、むしろ, Modality に基く和音連結には導音は当然否定されるとともに、機能的な求心性は解かれるのである。そこに新しい音の動きを見したのである。(EX.1)

EXAMPLE 1

e → aEoria

F → G
a → G } mixolydia

F → e
a → e
C → e } phrygia
G → e
d → e

G → F
e → F } Lydia

G → d
e → d } Doria


〔注〕 Eoria は Functionally harmony での a moll と同じではあるが導音を含まないのが特徴である。

この和音表示のアルファベットは単に和音連結を意味する。e=egh, a=ace で、大字は

Major triad, 小字は Minor triad を示す。

これらの Modality に基く和音連結は近代フランスの音楽に多くの例を見出す。機能 和声原理においては和音個々の個性や独立性はしりぞけられ、構造全体に機能する分子として位置づけられるのである。(EX. 2)

EXAMPLE 2

Functionality	First chord	Second chord
Tonic	I	
Subdominant	IV	II IV
Dominant	V	VII

〔注〕 III の Mediant chord は機能的に無性格のため長い間無視され、経過的進行に使用されたにすぎなかった。Eoria, Phrygia においてはその真価を発揮する。

こうしたかんじがらめの法則を破り、和音個々の価値や、新しい連結を見出したのは、まさにこの Modality の復活によるのである。

これらの Modality に基く和声法は単一の Mode のみに依存することは単調さをまぬかれず、印象主義の音楽への過渡期においては、Tonality と Modality との融合や転旋などの併用によって、Tonal chromatism とは異なった道を辿ったのである。Modality に基づく和音連結は幾分、調的機能をゆるめたものの、依然として調的基盤の上であって、和音連結や和音の独立性、旋律の豊かさ、終止の多様性をもたらしたのであるが、しかし、和音そのものをパレット上の彩色調合の手段としてまでは解放するに至らなかったのである。そして、機能性に基づいた構築性に強く依存していたのである。

2. 印象主義の音楽語法

イ、反ヴァーグナー主義

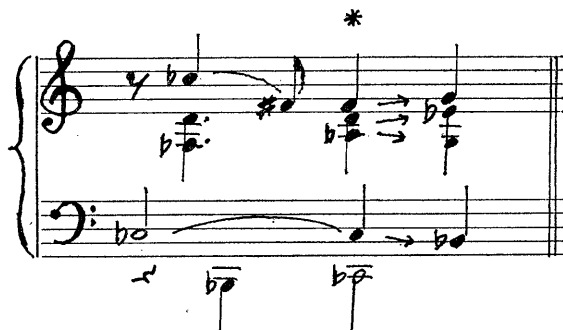
R, Wagner の管弦楽法のあの分厚さと金管の咆哮に支えられた愛と死の絶叫、無限につながる Chromatic Modulation の中に流れる熱い官能の血、そして幾重にも説明を加えるあの雄弁に堪えきれなかった反ヴァグネリアン達、特に自己の明確な自覚をもった C, Debussy はフランスとドイツとの異なった感性の伝統に属する両者間の当然の反発となって新たな音楽芸術の分野を切り開くことになるのである。

R, Wagner に象徴される調性的機能が、いかに多彩な半音階主義を押し進め、調性の崩壊へと導いたとは云え、その音楽的構築性上には根元的に調性的原理は厳守され、論理的な音思考が底流に根強くあった。R, Wagner の Parsifal (EX. 3) の譜例での * 印で示す和音は半音階的变化を多分に受け、色彩的ではあるが、音進行が示すように、確定的な方向性が与えら

れている。上・下行の導音の発展的手法であって、その原理は Dominant から Tonic への連結をより強固にし、より明確な機能性を強めているのである。「不協和音」と「その解決」、即ち「緊張」と「弛緩」というダイナミックに支えられた有機的発展を内在させているのである。

EXAMPLE 3

R, Wagner ; Parsifal



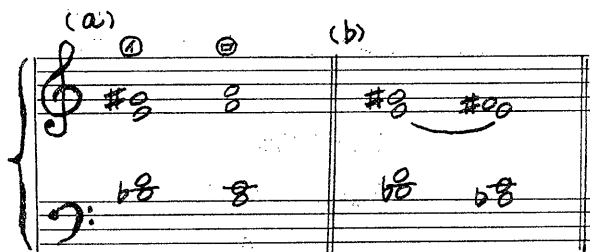
機能性原理における不協和音は生成する有機的存在として前後関係によって位置づけられてきた。そのよい例が Non-regular chord である。この Non-regular chord は分析上、その syntax において論理的に説明され、不協和音の個有な性格や独立性としてよりも、協和音に従属して副次的に扱われ、協和音と不協和音との力性としての論理性の上に位置づけられたのである。EX. 4 で示す * 印の和音構成は完全なる Whole-tone Scale による和音形態を示しているのである。和音そのものの個有性を有しながらも、ドイツ、ロマン主義の chromatism の流れをくむ R. Strauss はこの不協和音を完全和音へ解決させ、機能性原理に基づく有機的連結によっているのである。EX. 5 の(b)のように解決的進行を放棄すると甚だ趣の異なる音の世界が開かれるのである。ここには、機能的な導音化による方向性はなく、和音個有の性格を現わしてくるのである。尚、(a)の①は副次的に扱われ、(a)の②は完全和音の優位性が保たれているのである。

EXAMPLE 4

R. Strauss ; Till Eulenspiegel



EXAMPLE 5



機能性原理による有機的和音連結を弱め、導音化の否定、旋法性の重視は R. Wagner に反抗する新たな技法となり、個々の和音特有の価値を見出し、自由に解放し色彩的にして、より豊かにしていったのは、特に C. Debussy に大きな影響を与えたと思われる G. Fauré, A. E. Chabrier であり、ロシア楽派の M. P. Mussorgsky などである。

これらの作曲家によく見られる 7, 9, 11 の和音はその不協和性のための準備やその解決はふかれ、11の和音が色彩的に配列されているのである。このような多和音の非半音階的な用例は G. Fauré, A. E. Chabrier に多く見られる。三和音から多和音に至る平行和音進行も反ヴァグネリアンの特徴である。R. Wagner の和声上の実践である伝統的な Voice leading (運声法) をしりぞけたのである。平行和音進行においては、音の塊の移行としてとらえられるのである。この手法は C. Debussy によって大胆に展開されることになるのであるが、その他、技法的には Pedal-point の用法をあげなければならない。ヴァグネリアンに至る伝統的用法としての Pedal-point はあくまで調性上の基音の停留を意識させる手段であり、Pedal point に対していかに chromatic chord がかみ合わされても、基音としての機能を失うことはなかったのであるが、反ヴァグネリアンに至っては、Pedal-point は基音を示すだけでなく、和声の色合を加味するために、持続的な appoggiatura として用いられたのである。これらの色彩的傾向の濃い和音は、機能性を遙かに越えた直観によってのみ達成された新しい音響である。

非半音階主義や、民衆的な音楽の中に起源をもつ旋法的色彩、そして、導音の軽視、A. E. Chabrier の Espana に見られるリズムのある種の動揺性、管弦楽法の生々しい味も、印象主義音楽への足がかりとなったのである。

反ヴァグネリアンを中心に C. Debussy に何らかの影響を与えたと思われる和声法について述べてきたが、印象主義への過渡期においては、脱半音階主義に懸命な努力を重ねつつも、その影響下において、調性機能と旋法性との融合に甘んじていたのである。

感覚的音響としてとらえ、個々の和声の個有性を認め、その色彩的な発展と伝統的な論理的音思考から脱して、新しい音楽的時間を確立するには、C. Debussy を待たなければならなかった。

ロ、ドビュッシーの音楽語法

印象主義芸術はどの分野においてもフランスが主導的位置にあった。印象主義は C. Debussy を代表として、P. Dukas, M.J. Ravel, F. Schmitt, A. Roussel らの作品にも印象主義的な傾向が見られるが、これら一括して印象主義音楽と名づけるには、余りに様式や構造において大きな相違がある。M.J. Ravel にあっては印象主義的な音感を有しながらも、その色彩感や感受性も古典的な調性的構築性の基盤によってその安定を保ち、色彩的音色を効果的に作品に盛り込んだのである。C. Debussy と同じ印象派の音響感覚をもちながらも、本質的に古典的構造性を内蔵している点において C. Debussy と同等に印象主義に位置づけることはできない。尚、A. Roussel, M.J. Ravel のエキゾティズムは音楽的に新しい資源をもたらし、P. Dukas は技術的にドイツ・ロマン派の語法に近いが、フランス人特有のデリケートな感受性と細やかなニュアンスをもってフランス音楽を新しく甦えられたのである。

C. Debussyこそ印象主義の名にふさわしい存在ではあるが、その全作品を通して、特に1893年から1910年、いわば、C. Debussy の円熟期の時代で、Pelleás et Melisande から20世紀初期までの作品において印象主義的作風を強く打ち出し、その間に傑作が多い。厳密にはこの期間を印象主義と呼ぶのが適切であると考ええる。C. Debussy (1862~1918) の創作時代は次の5つの時期に大別される。①習作期、②形成期、(1884~93) ③確立期、(1893~1902) ④円熟期、(1893~1910) ⑤総合期 (1910~1918) (2)である。その印象主義的傾向の最も強いのは④の円熟期 (1893~1910) であり、その主たる代表作はPelleás et Melisande, Images, Ière Série, 2e Serie, Préludes Ier livre などである。

Pelleás et Melisande に見られる画期的な書法は印象主義の精神を如実にものがたっている。その諸々の音進行、その形態をたどってみると、ドイツ・ロマン主義の諸作品、特に、G. Mahler, そして、A. Schönberg と甚だその容貌を異にしている。ドイツ表現派の旋律においては、7, 9度、そして10度の音程跳躍が頻繁に現われ広い音域で感情や情熱のますます烈しい出表意欲が感得される。こうした表現主義的傾向は A. Schönberg の12音技法の作品において一層強められるのであるが、これに反して、Pelleás et Melisande においては、同一音の連続から3度音程までの小さな音程が非常に多いことである。この音程域の狭さは印象主義音楽の表出上、特に重要な技法である。4, 5度音程はさらに少く、6, 7度音程は例外的な場合のみであり、8度以上の跳躍音程は絶無に等しい。こうした音の配分法においても、ドイツ表現主義と極めて対照的である。この狭い音域の書法による C. Debussy の旋律の偉大なる祖先はグレゴリア聖歌であり、人間の言葉に近い音楽的綴字法によるものと考えられる。

(3)

C. Debussy の音楽語法上、特に著しく特徴的なものとして、①教会旋法、②五音音階、③全音音階、④4度構成の和音がある。その書法はドイツ、ロマン派のような非和声音、非音階

音としての半音階法による変化音としてではなく本来固有の響きとして用いられたのである。その処理も機能的連結を回避し、並行音程、並行和音の使用が多く、不協和音の解決という主要和音への従属から解放し、高次の倍音、付加音、隣接音を含む不協和音を機能的解決を前提としない音凝集として独立した個有の和音として取り扱われたのである。こうした機能性 (Functional Tonality) からの脱皮は感覚的音響を推進させたのである。

以下, C. Debussy の音楽語法の分析に入る。

Eoria Mode に基づき、しかも4度累積形態をもつ並行和音配置による斬新な手法はEX. 9に見られる。

EXAMPLE 6

C. Debussy : Sarabande



このような並行和音は *Pelleás et Melisande* において、7, 9, 11の和音の転回形の巧みな配置法によって駆使される。

EXAMPLE 7

C. Debussy : Pelleás et Melisande



EXAMPLE 8

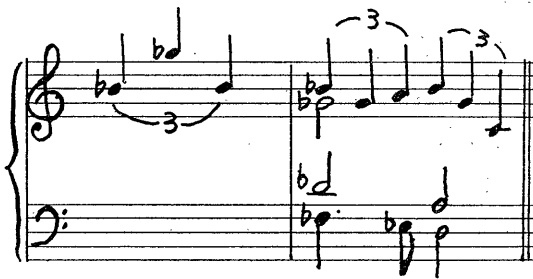


これらの多音的な平行和音には全音音階的な色合いが強く、EX. 7 では○印の音以外は全音音階に基づき、EX. 8 においては垂直にすべて全音音階によっているのである。これらの和音に内包される Tritone は解決を必要とせず自由に連結されていることは云うまでもない。この全音音階と融合する和音としては、増三和音、5度音が上下に半音変化された和音、また属七の和音が広く使われているのである。2重に上下の *appoggiatura* をともなった技法 (EX. 9) では、EX. 9 の(b)で示すように5音が2重に変化され、それら同時に用いられているが、こうした和音は3度構成の分析では不可能であり、論理的な構造を越えた感覚的音凝集である。

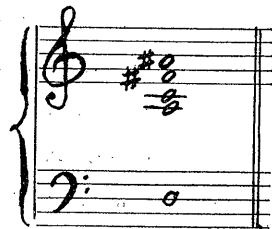
EXAMPLE 9

C Debussy : Le Balcon

(A)



(B)



Pedal-point 的用法では機能的役割から脱して色彩的な効果として位置づけられた Pedal-point としての新しい構成法へと進展してきたことは既に述べてきたが、C. Debussy の作品には、その解決なしに終わる Pedal-point, 2度音程による2重の Pedal-point など発展的な用例が多い。

このように機能性原理に基づく法則は破られ、音響素材は豊かに拡大された。H. Bergson は「《美の法則》を数理的に樹立しようとする理論にとっては、音楽性というものは厄介なものである。芸術の《数理的理論》というものは論じる価値があるが、それは量的に説明しえない要素を含んでいる。つまり、その要素というのは、質的なものであって量的なものでない」と

ころの人間の感情である。」と述べたが、論理的構造を意図しない C. Debussy にあっては当然その音楽性もドイツ・ロマン派と性質を異にして、H. Bergson が指摘したように量や構造を律されない質や性格、雰囲気のような人間のもつ感性に重点が置かれた場合、もはや数理的理論や、機能的和声原理も無力化されるわけである。そこには、人間的な要素がつねに芸術の根柢にあり、その人間の魂とその表現、(芸術の物的手段によってなされる表現) この間の関係は、心と物、質と量、無限と有限等におけると同様に神秘的なものである。

3度構成の和音によらない4、5度の構成による和音においてもその不協和性の解決は不要とされ、4度ないし、5度構成の有する個有性が尊重されているのである。(EX.10) ここに至っては従来の古典的な不協和とその解決という和声観念は捨てられ、不協和という表現すら不適当な言葉となった。もはや、あらゆる音の配合が、パレット上の彩色調合と同じように考えるに至ったのである。

EXAMPLE 10

C. Debussy : Et la lune descend sur le temple qui fut



これらの色彩的音響は C. Debussy により新たな段階へと進み、個有性の和音として自由に描かれ、ますます複雑化してくるが、これは最も根本的な観念の問題であるといわねばならない。即ち、作品の素材の要素、頭脳による解釈力、聴覚、芸術家の感受性、取り扱う主義などの総合的な関係によって音楽美が決定される。個々の芸術作品は、それぞれの個有性の上に成立して、創造的な天分によってのみ成就される美の世界であって、ある一つの法式で一律に構造分析することはもはや不可能となったのである。

C. Debussy のリズム処理について考察を続けよう。

伝統的なリズムの首枷のイゾクロニックな世界を破壊して、18世紀の合理主義によってリズムが外見上は徹底的に陥しいられていた奴隷状態から解放したのは20世紀のフランス音楽の大きな貢献であった。それは C. Debussy であり、O. Messiaen であった。

Pelleas et Melisande, Image pour orchestre, La Mer, Préludes, Nocturnes, 等の作品においては古典的な小線を感じさせない。小節線を辿って論理的に命ずるはずの強拍を頼って歌い続けてみると、小節線と強弱との関係が一致することは滅多にない。C. Debussy はリズム領域にその多様性を取入れた点で再建者であると云える。即ち、それは《非合理的歴時》(Valeurs irrationnelles) と名づけられるものである。C. Debussy のリズム手法として顕著なのは、3連符、5連符の使用、アクセントの移動、歴時変化によるリズム対位法であり、それは自由で、しかも、微妙さ、複雑さとをともなった幻想的な音価の組み合わせである。

EXAMPLE 12

C. Debussy : Sirene

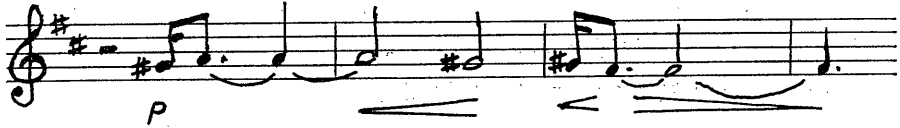


C. Debussy の感覚的音響と、この幻想的リズムとは最も重要な表現法である。EX. 12 に見られる2と3とのリズム配置は特徴的で、これらのリズムに共通している点は、構築的なリズムによる立体性ではなく、音の揺れ動く雰囲気を持ち、周期的な拍節を大変弱めているのである。こうした用法は管弦楽において重要な役割を果すのである。(EX. 13)

EXAMPLE 13

C. Debussy : La Mer

a) 1st mov. obe



b) 3rd mov. Horn-Cornet



管弦楽法における C. Debussy の寄与は大きく、ドイツ・ロマン派の R. Wagner は金管の合奏、独奏に優位を与え、Wagner Tuba の発明に見られるように金管を導入して、大編成の規模にしたが、これに反して、C. Debussy は木管に優位を与えた。それは、何よりも趣味と感性の問題であり、心理的である。特に、弱音化された金管や弦の多用は木管楽器の類似性を示し、管弦楽の色彩的効果を強く打ち出したのである。そのなかでも、特に愛用したのはフルートである。そして、古典的な主題と伴奏や対旋律という明確な声部性はなく、カオス的なテクニクのなかに夢想される光りと香りを暗示する神秘的な世界が開示されているのである。

管弦楽とともに独創的な面はピアノ音楽分野である。F. Chopin, F. List によってピアノ音楽はピアノの個性や詩を謳歌し、管弦楽の代りをさせる程、多声性をおし進めるなど、後期ロマン派においてピアノ音楽の隆盛を見たが、C. Debussy に至って *Estampes*, *Image*, *Préludes* などのように、この世の美や、夕べの魅惑や、風光、季節の香り、風のひめごと、海の神秘的な伝説などを歌い上げ、味覚、嗅覚、触覚にまで訴える新しい境地を開いたのである。そこには名人芸的技巧はなく、ひかえめであり、和音構造の感覚的音響とその雰囲気醸し出すリズムのうごめきによっているのである。

D. Schnebel は論文《*Brouillard*》の中で *Préludes* 1er livre の第1曲《*Brouillard*》を分析して、新しい形式単位として Stadium (段階の意) 1, 2, 3……を用いて連続体として把握し、そこに継起する連続体の中から時価と音程の短縮、増大による平衡運動や上・下行、落下などをあげ、この繊細な曲想にふさわしい精密な分析を展開している。D. Schnebel のこの論文で注目される点は音素材の倍音列の関係を観察して、半音階的和音を高次倍音の系列

から説明され、さらに、リズム音価についても、これを適応して音価の細分割はより高次の倍音としてとらえ、音色とリズム運動の両面を倍音構成に一致させ論究している。(4)

H. Eimert の論文《Jeux》ではさらに進めて Klangkomposition (音響構成) を密度・速度方向などを統計的に分析して、音響の運動、音響の集団による騒音風の振動構造を明らかにしたのである。(5)

C. Debussy の楽式について論ずることは慎重に考察しなければならない。何故なら、C. Debussy の全作品に共通した典型的なフォームを要約して、すべて三部形式だとか、形式のない音楽だとか安易な結論を出したくないのである。D. Schnebel の論文《Brouillard》で「主題、展開、形式、対位法、主声、副声の区別、調性のすべてを欠いている。」(4) とあるが、古典的な美的価値基準によって論証したり分析することはできない。D. Schnebel 自身が云うように「諸要素は全体の統一に関与する部分であるという伝統的な考え方は無用」なのである。V. D'indy のように古典的理念で C. Debussy の Prélude à l'après-midi d'un Faune を分析してソナタであるときめつけて見ても、そこに C. Debussy の美的価値を見出したことにはならない。(6) そこには、かつて、音楽の支柱であった対位法とか、声部進行、主声と副声といった過去の遺物はなく、過去の音楽の美的価値とされてきた動的、力学的有機体としての音楽思考は排除され、それにかわる感覚性や、心理にもとづく感性としてとらえられるのである。その観念的なフォーム観は何かと云えば、表現の対象となる事象すべての感覚的把握の上に築かれる心理的要素を人間の直観力を通してのみ、そこに安定性が付与されるのである。従って、因襲的なフォーム観では規制されない、作曲家個々の美的価値によって支えられたフォームであると云える。印象主義という様式概念は絵画から借用されたもので、光と色の絶妙な交錯のなかに、新しい視覚の喜びを追求しようとする運動の影響により、C. Debussy によって聴覚の領域に取り入れられたのであるが、客観的、求心的なゲルマン精神の古典的機能原理から脱皮して、遠心的、主観的な方向に逃れるすべを知ったのはラテンの英知によるものである。

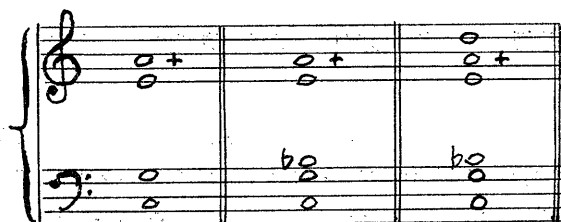
3. 現代音楽への投射

現代音楽の多様性のなかにあって、C. Debussy の音楽的特性であった時間性の新たな認識や音響的色彩の音思考が、新しい次元の美的価値として高く評価したのは O. Messiaen であった。そして、Total Serie 技法以後の音楽に大きな影響を与えたのは周知のことである。

O. Messiaen における Modality の追求や添加音を含む和音構成など、その語法において C. Debussy の用法を踏襲して、さらに、新たな分野が開拓されたのである。EX. 14 に示すように三和音に 6 度、7 度、9 度の添加音 (+ 印) を挿入する添加和音は過去の和声法における appoggiatura として、しばしば用いられたものであるが、この空間的次元の色彩配合を時間的次元において用いたのが添加価値をもつリズムである。EX. 15 は付加価値 (+ 印) の

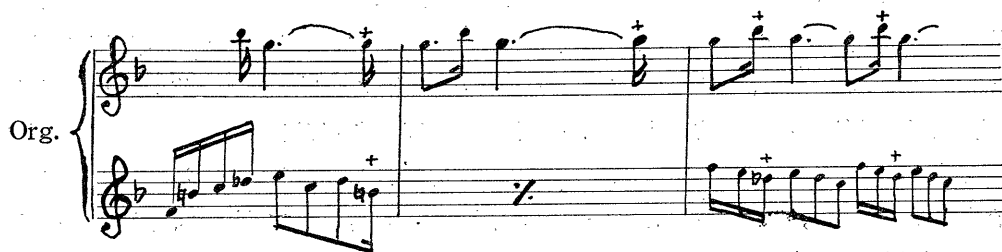
用例を示す。

EXAMPLE 14



EXAMPLE 15

O. Messiaen : La Nativité du Seigneur Les Anges



O. Messiaen は「添加音とリズムにおける添加価値の相似性は私の心を打つ。同じ魅力——ほのかな邪悪——がリズムを微妙にみだす」。と語った。

さらに、Modality についても、C. Debussy によって復活されたが、O. Messiaen によって人為的加工され《移調の限られた旋法》を編み出したのである。(EX. 16) この譜例では上段は《移調の限られた旋法》第二番、中段は第三番、下段は全音音階 (O. Messiaen はこれを《移調の限られた旋法》第一番としている。) によって構成され、(EX. 17) 多旋法的な書法であって、そこに合成される音響的色彩 (O. Messiaen は和音の房と呼んだ) は合成音 (cluster) である。このように拡大された音響はカオスの状態であり、音や時間そのものの自律的法則性に依存せず、作曲家の感性の問題として、与える感動の表現性の説得力によってのみ裏付けられるのである。

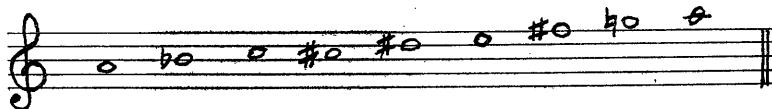
EXAMPLE 16

O. Messiaen : L'ange aux parfums Les corps glorieux

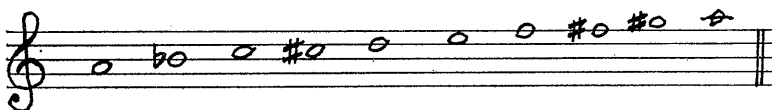


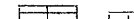


EXAMPLE 17

Messiaen mode 2



Messiaen mode 3



リズムにおいても、添加価値をともなったりズム・モードを組み合わせて多律動性をもたらしている。EX. 16 の Les Corps. glorieux では ♩  ♩ と、その逆行リズム ♩  ♩、ペダルの低音部は ♩ ♩ ♩  ♩ ♩ ♩ の結合により非逆行リズムによって構成されている。O. Messiaen の非逆行リズムは、周期的な拍子感の自律性を回避したが、O. Messiaen に至って完全に無拍子音楽へと移行することになる。P. Boulez は数理的加算によって限定、記譜されて来た従来のリズムを《動悸性リズム》と呼び、数理的関係を持たないリズムを《非動悸性リズム》として分類して、「2 対 1 とか 3 対 1 などは知覚しやすいが、11 対 1、12 対 1 などは耳には知覚することができない。」したがって、数の関係はある割合、限度内でしか知覚できない。と云っている。ここで P. Boulez が語る非動悸性のリズ

ムは O. Messiaen の無拍子音楽をより拡大したものであって、このカオス的リズムは縦線や小節の足枷を解き、自然の森羅万象のリズムを描き出す。また、音楽的色彩においても、自律的な音程間隔からのがれ、自然界のあらゆる音、心象化される未知の音へと拡大されるのである。(10)

新たに獲得された時間は物理的時間の原点にひきもどされ（無限というほど長い天文学的時間、非常に長い山岳的時間、中程度の人間の時間、短い昆虫の時間非常に短い原子の物理学的時間）新しい音楽的持続の問題として探求されるのである。

O. Messiaen は Mode de valeurs et d'intensité's pour piano (EX. 18) では、音の高低にのみ限られたモードを、時間性には音価のモードを取り入れ、さらに、アタックと強弱の配列によるモードを組み入れたのである。この Total Serie 手法にみられる音の持続、音の強弱、アタック、音の高低の数理的配分法は K. Stockhausen や P. Boulez 等によって電子音楽の発達の中で吸収されていったのである。

EXAMPLE 18

O. Messiaen : Mode de valeurs et d'intensités.

Piano.

8va ----- 1

PPP ff f ff mf f PP ff

sff mf mf p PP sff mf mf p

ff

C. Debussy から出発した時間と色彩の新しい捉え方は現代音楽に大きな影響を与えた。

O. Messiaen の Chronochromie (1960) において、ギリシャ語の chronos (時間) と chroma (色彩) を題名としており、O. Messiaen 自身が「色彩が時間区分を純化する。」と語ったように、過去の一方方向性の形成からイメージ形式へ移行しているのである。C. Debussy が1907年、出版社のデュランへの手紙のなかで「音楽はその本質からいって、厳格な伝統的形式のうちで流れることは決してできない。私はそう確信をますます深めている。音楽とは律動づけられた時間と色彩なのです」と語ったが、この時間と色彩という新しい音楽の捉え方が第二次大

戦後の音楽に強い影響を与えたのである。P. Boulez も「ドビュッシーのように響くウェーベルン」と評されたように C. Debussy の時間と色彩を吸収していたのである。P. Boulez は次のように語ったのである。「C. Debussy は透明な即興の夢を追求し、構築というようなみじめな戯れをひどく嫌う。構築などというものは、作曲家を子供っぽい大工にかえてしまうのだ。C. Debussy は建築術というものを、この言葉の石化した意味では使わない。彼にとって形式はけっして与えられたものではなく、彼がその全生涯を賭けて追求したものは、想像力がたえず輝きつづけるような、つまり、想像力の驚きをつねに内包するような展開であった。…… C. Debussy は、それまでの静的な諸概念を独特な技法と語彙でもって全的に変革してしまったのである。すなわち、動きと瞬間が音楽に侵入してくることになった。しかしながらそれは、通常 C. Debussy の功績とされているような、移ろいやすい印象といったものばかりではない。さらに総体的に、音楽的時間や音楽的宇宙の相対的な不可逆行の概念であるのだ」と。こうした C. Debussy の特性として、バレエ音楽 *Jeau* をあげているが、A. Schönberg の *Pierrot lunaire*, I. Stravinsky の *Lesacre du printemps* と同じ1913年の作品である。現代音楽への契機となったこれらの作品とともに、この *Jeau* を現代音楽の美学の出発点として P. Boulez は高く評価したのである。(8) H. Eimert も *Jeau* を分析して、(5)「不断に新しい主題が呈示され、音楽の流れはたえず自己を更新し、その顔をぬりかえていく」と。そして、「各主題、動機間の内的な微細な相互関係、動機の循環する装飾音的性格、4小節でさえ静止することなく変化し流動するディナミック、たえず変質し交代する音響の濃度、止むことのない微妙にうつろいゆく「テンポ」といい、この視点から、*Jeau* を「終わりのない変奏曲」「新しい流動する形式」「柔軟な形式」「形式の振動」「装飾的な運動する形式」であるとした。このような音楽的時間の特性は伝統的な音楽理論や形式論の領域をはるかに越えているのである。ここには、従来の弁証法的な連続性や演繹的な論理の脈絡は拒絶されており、不連続の概念が、新しい意味をもち、音楽の瞬間的な表現がその頂点に達したのである。

われわれが現実を認識するとき、感覚的とか、概念的とか、感情的というさまざまな方法で対象を把握するのと同じように、新しい捉え方では、過ぎゆく瞬間、瞬間に一挙にその内的な全景を呈示するのである。従来の感覚的な把握や、概念的な聴き方と鋭く対立関係にある。

(8) これは想像力であり、サルトルの正六面体の知覚であり、イメージとしての捉え方である。感覚とか、印象が対象物に対して受動的な動きであったのとは対照的に、意志以前の深い自然性において一挙に形成されるのである。P. Boulez がいう「非連続的時間」である。音の経過と時間の流れに必然的に備わっている不可逆行性と非シンメトリー形式によるものである。

「時間」と「色彩」がもたらした新しい音楽的空間への志向は、O. Messiaen, P. Boulez らによって、その真価が発揮されて、20世紀音楽の最も大きい特質の1つとなったのである。

(1974. 7. 15)

人 文 學 論 集

<参 考 文 献>

- 1) C. Koecklin ; L'Evolution de L'Harmonie Contemporaine,
- 2) G. Ferchault ; Claude Debussy,
- 3) A. Goléa ; Esthétique de la musique contemporaine
- 4) D. Schnebel ; Bronillards, Tendenzen bei Debussy, Die Reihe Nr.6
- 5) H. Eimert ; Debussys Jeu, Die Reihe Nr. 5.
- 6) V. D'indy ; Cours de composition musicale Ⅲ.
- 7) O. Messiaen ; Technique de mon Langage Musical.
- 8) 船山 隆；イメージの音楽, 音楽芸術 1967, 4～6.
- 9) 松平頼則；近代和声学
- 10) 丹波 明；創意と創造

<備考> 文中の（ ）内の数字は文献番号を示す。